

Research article

Analysis of the Faculty of Imagination (Quwwa-ye Mutakhayyila) in the Creation of Paintings of the Safavid Qazvin School: A Case Study of the Shāhnāmeḥ of Shāh Ismā‘īl

Maryam Aziminezhad* ^(a), Fatemeh Abedini ^(b)

a) Assistant Professor, Department of Handicrafts, Faculty of Art, University of Birjand, Birjand, Iran. (Maryam.aziminezhad@birjand.ac.ir)

b) M.A. Graduate in Islamic Art, Faculty of Art, University of Birjand, Birjand, Iran. (Fatemeh.abedini@gmail.com)

Keywords

Faculty of Imagination (Quwwa-ye Mutakhayyila), Qazvin School, Shāhnāmeḥ of Shāh Ismā‘īl, Persian Painting.

Citation

Aziminezhad, M., Abedini, F., & Keshtgar, N. (2026). Analysis of the Faculty of Imagination (Quwwa-ye Mutakhayyila) in the Creation of Paintings of the Safavid Qazvin School: A Case Study of the Shāhnāmeḥ of Shāh Ismā‘īl. *Journal of Greater Khorasan Handicrafts*, 3(12), 77-91.

* Corresponding Authors

Abstract

The illustrations of the Shāhnāmeḥ of Shāh Ismā‘īl constitute one of the most distinguished achievements of the Qazvin School during the Safavid period, in which the operation of the faculty of imagination (Quwwa-ye Mutakhayyila) is manifested in a distinctive and meaningful manner. In the five selected folios from this manuscript, epic protagonists such as Rostam, Sohrab, Siyāvash, and Afrāsiyāb are represented at pivotal moments of the narrative, while the painter adopts a distinct approach in designing each folio that transcends mere visual imitation of external appearances. This distinction indicates the scope of the imaginative faculty's interventions and its relationship with intellect ('aql) and sense perception (hiss) within the artist's epistemological framework. This fundamental study aims to demonstrate that the painter of the Qazvin School is not merely a transcriber of the poetic narrative, but rather an "interpreter" and "exegete" of the truths concealed within the epic, transforming sensible forms into intelligible meanings through the faculty of imagination. This study by using a descriptive-analytical method, drawing on Avicenna's (Ibn Sīnā's) theoretical foundations concerning the faculty of imagination, and comparing them with five selected paintings from the Shāhnāmeḥ of Shāh Ismā‘īl, seeks first to examine how philosophical and mystical concepts related to the imaginal realm are embodied in these paintings and, second, to identify their visual and conceptual characteristics as concrete manifestations of the activity of the faculty of imagination. The findings demonstrate that, within these illustrations, the imaginative faculty functions not merely as a power of image-making, but as a "mediator between intellect and sense perception," guiding the viewer's perception from the level of heroic narrative toward the level of meaning and existential experience.

DOI: [10.22034/hgj.2026.580184.1064](https://doi.org/10.22034/hgj.2026.580184.1064)



©Authors retain the copyright and full publishing rights.

Introduction

The Qazvin School, in the second half of the tenth century AH (956–985 AH), is distinguished from the earlier schools of Tabriz and Herat by characteristics including balanced compositional structures, luminous chromatic harmonies, an increasing inclination toward mystical and philosophical themes, and a pronounced emphasis on symbolic and hermeneutic modes of representation. Among its most remarkable achievements is the illustrated Shāhnāmeḥ commissioned by Shāh Ismāʿīl II. Despite containing only fifty-two miniatures—approximately half of which illustrate the narrative up to Alexander's reign—the manuscript exhibits exceptional visual coherence, narrative precision, and a marked tendency toward liminal and imaginal forms of pictorial expression. Produced during the politically turbulent years of 983–985 AH (1575–1577 CE), under the patronage of a ruler who himself was interested in painting, the manuscript was created in the royal library of Qazvin by distinguished artists such as Siyāvush Beg Gorjestānī, Šādiq Beg Afshār, and ʿAlī Aṣghar Kāshānī. In five selected paintings from this manuscript, depicting decisive episodes involving Rostam and Sohrab, Siyāvash, Afrāsiyāb, Jandal, Sām, and Zāl, the painters adopted an approach that went beyond the literal visualization of the outward appearance of the narrative. This distinction becomes evident through multilayered compositional structures, stylized and non-naturalistic physiognomies, the use of chromatic schemes that deliberately resist empirical realism—such as purple, violet, gold, and lapis lazuli—and the depiction of placeless or indeterminate spaces. Such representational strategies raise a fundamental question: How may the role of the faculty of imagination in the creative process of the illustrations of the Shāhnāmeḥ of Shāh Ismāʿīl be philosophically explained? This question can be examined on the basis of Avicennian philosophy, in which the faculty of imagination occupies an intermediate ontological and cognitive position between sensation and intellect. It possesses the capacity to combine, differentiate, and transform particular sensory images, ultimately generating new forms capable of expressing intelligible realities. Within this framework, the painter is understood not merely as a recorder of visible reality but as a creative mediator who, through

the operation of the imaginative faculty, embodies immaterial and esoteric meanings within sensible forms. The present study argues that the artists of the Qazvin School should not be regarded simply as illustrators of an epic text. Rather, they function as interpreters and hermeneuts of the truths embedded within the epic, transforming sensible forms into the intelligible meanings through the faculty of imagination.

Materials and Methods

This study is fundamental research conducted through a descriptive-analytical methodology. The theoretical foundations concerning the faculty of imagination and its function within Islamic art were first established through an examination of philosophical literature and relevant library sources. Subsequently, employing a visual content analysis approach, a selection of miniatures from the Shāhnāmeḥ of Shāh Ismāʿīl, belonging to the Qazvin School, was subjected to detailed examination. The research corpus consists of five purposively selected illustrations from the manuscript. These paintings were analyzed according to conceptual criteria derived from the Avicennian theory of the faculty of imagination.

Discussion and Findings

Before ascending the throne, Shah Ismail II had been held for nineteen years in the fortress of Qahqaha because of enmities against him; he was released from prison after the death of Shah Tahmasp and came to the throne. Despite the malevolence and the atrocities he brought about, he apparently took an interest in painting. From the very beginning of his reign, Ismail set about gathering artists and establishing a royal library and painting workshop (*naqqāsh-khāna*) in Qazvin, and he commissioned a copy of the *Shahnameh* that later became known as the *Shahnameh of Shah Ismail II*. The compilation and illustration of the manuscript began, but although fifty-two paintings were produced for its first half, up to the reign of Alexander, it appears never to have been completed, owing to his death. The manuscript was produced in a large format measuring 46 × 31.5 cm and apparently left Iran in the late Qajar period, reaching Demotte, a manuscript dealer in Paris. Like the Great Mongol *Shahnameh* (the *Shahnameh* of the Ilkhanids), its fate was dispersal into separate leaves, owing to Demotte's greed for greater profit from selling it.

In sum, in the five paintings examined from the *Shahnameh of Shah Ismail II*, the imaginative faculty (*quwwa mutakhayyila*) appears as the mediating power between sense and intellect. In the painting “Siyavash before Afrasiyab,” this faculty represents the ineluctable decree before it occurs and depicts the intellect’s incapacity before divine providence. In “The Battle of Rostam and Sohrab,” the opposition of blue and red expresses the inner conflict between intellect and instinct within the human soul. In the painting “Jandal,” the golden iwan symbolizes the Active Intellect; the three colors, green, purple, and blue, symbolize the three faculties of the soul (the appetitive, irascible, and rational); and Jandal himself symbolizes the intelligible imagination, which makes the balance of the faculties possible. In “Siyavash’s Passage through the Fire,” the soft, golden flames transform material fire into intelligible light and indicate the transition from passive imagination to active imagination. Finally, in the painting “Sam’s Visit to Zal,” the three-tiered structure (Sam below, the mountain in the middle, and the Simurgh and Zal above) embodies the soul’s ascent from the sensible world to the intellectual world.

Conclusions

The outcome of this study of the imaginative faculty (*quwwa mutakhayyila*) from Avicenna’s perspective, together with its comparative and exemplary analysis in five paintings of the *Shahnameh of Shah Ismail II*, can be explained as follows. In the initial stages of his activity, the painter’s imagination looks to the forms and meanings preserved in the imaginative faculty (*quwwat al-khayāl*) and, in the service of the estimative faculty (*quwwa wāhima*), manipulates them. This level of manipulation is particular and sensible in character. However, in order to attain perceptual perfection, the painter requires intellectual perception in the light of the emanations of the Active Intellect. At this stage, the imaginative faculty turns toward the cognitive faculty above it, namely the rational faculty (*quwwa ‘āqila*), and its activities are confined to intelligibles and immaterial entities. With the illumination of the Active Intellect, not only are the potential intelligibles actualized in the acquired intellect (*‘aql mustafād*), but the intelligible forms in the imaginative faculty too are brought to actuality. The painter’s imagination transcends

the realm of particulars and gazes upon the universal concepts and forms of the higher world. This is precisely the level that is called intelligible imagination. By drawing on this intelligible imagination, the painter of the *Shahnameh of Shah Ismail II* has represented the inner truth of the stories through visual elements: the opposition of intellect and wrath in the painting of Siyavash and Afrasiyab; the inner conflict between intellect and instinct in the battle of Rostam and Sohrab; the balance of the soul’s three faculties in Jandal’s courtship; the purification of the soul in Siyavash’s passage through the fire; and the ascent from sense to intellect in Sam’s visit to Zal. Across all these paintings, the elimination of shadow and perspective, the use of liminal (barzakh-like) colors (purple, violet, and gold), and the representation of the characters’ inner dispositions (*sīra*) in their faces and colors all attest that the painter is not a mere copyist but an interpreter and exegete (*ta’wīl*) of the truths concealed in the epic. In these works, the imaginative faculty acts as a mediator between intellect and sense, guiding the viewer from the level of the epic narrative to the level of meaning and existential experience. Thus, painting is a site for the manifestation of philosophical and mystical thought in Islamic art.

تحلیل قوه متخیله در آفرینش نگاره‌های دوره صفوی مکتب قزوین (مطالعه موردی: شاهنامه شاه اسماعیل)

مریم عظیمی نژاد* (الف)، فاطمه عابدینی (ب)

(الف) استادیار گروه صنایع دستی، دانشکده هنر، دانشگاه یوجند، یوجند، ایران. (Maryam.aziminezhad@birjand.ac.ir)

(ب) دانش‌آموخته کارشناسی ارشد هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه یوجند، یوجند، ایران. (Fatemeh.abedini@gmail.com)

چکیده

نگاره‌های شاهنامه شاه اسماعیل از جمله آثار شاخص مکتب قزوین در دوره صفوی می‌باشند که نقش آفرینی قوه متخیله در آن‌ها به گونه‌ای متفاوت و معنادار نمود یافته است. در پنج نگاره برگزیده از این نسخه، شخصیت‌های حماسی همچون رستم، سهراب، سیلوش و افراسیاب در موقعیت‌های محوری داستان‌ها به تصویر درآمده‌اند و نگارگر در طراحی هر یک، رویکردی متمایز از صرف بلزنمایی ظاهر اتخاذ نموده است. این تمایز بر دایره تصرفات قوه متخیله و نسبت آن با عقل و حس در نظام فکری نگارگر دلالت دارد. پژوهش بنیادین حاضر با هدف تبیین این نکته که نگارگر مکتب قزوین صرفاً یک نسخه‌بردار روایت منظوم نیست، بلکه «مفسر» و «تأویل‌گر» حقیقت‌های نهفته در حماسه است که توسط قوه متخیله، صور محسوس را به معانی معقول تبدیل می‌کند، با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی و با اتکا بر مبانی نظری ابن‌سینا درباره قوه خیال و مقایسه آن با پنج نگاره منتخب از شاهنامه شاه اسماعیل، سعی بر آن داشته تا نخست به کشف چگونگی بلزتاب مفاهیم فلسفی و عرفانی مربوط به عالم خیال در این نگاره‌ها پردازد و دوم، ویژگی‌های تصویری و مفهومی را به عنوان نمود عینی فعالیت قوه متخیله در این آثار شناسایی کند. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که قوه متخیله در این آثار نه صرفاً یک نیروی صورت‌پرداز، بلکه به مثابه «واسط میان عقل و حس» عمل می‌کند و مسیر ادراک مخاطب را از سطح روایت حماسی به سطح معنا و تجربه وجودی رهنمون می‌سازد.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۸/۱۲

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۱۱/۲۰

شماره صفحات: ۷۷-۹۱

واژگان کلیدی:

قوه متخیله، مکتب قزوین، شاهنامه شاه اسماعیل، نگارگری ایرانی.

استناد به مقاله:

عظیمی نژاد، م.؛ عابدینی، ف. (۱۴۰۴). تحلیل قوه متخیله در آفرینش نگاره‌های دوره صفوی مکتب قزوین (مطالعه موردی: شاهنامه شاه اسماعیل). *هنرهای صنعتی خراسان بزرگ*، ۳ (۱۲)، ۷۷-۹۱.

*نویسنده مسئول مکاتبات

DOI: [10.22034/hgj.2026.580184.1064](https://doi.org/10.22034/hgj.2026.580184.1064)



©Authors retain the copyright and full publishing rights.

مکتب قزوین در نیمه دوم سده دهم هجری قمری (۹۸۵-۹۵۶ ه. ق) با ویژگی‌هایی چون ترکیب‌بندی‌های متعادل، رنگ‌پردازی‌های شفاف، گرایش به مضامین عرفانی، حکمی و تأکید بر جنبه‌های نمادین و تأویلی بازنمایی، از مکاتب پیشین خود همچون تبریز و هرات متمایز می‌شود. در این مکتب، نسخ مصوری چون شاهنامه شاه اسماعیل دوم پدید آمد که علی‌رغم تعداد محدود نگاره‌ها (۵۲ نگاره که نیمی از آن تا پادشاهی اسکندر را شامل می‌شود)، از انسجام بصری، دقت در روایت و گرایش به تصویرپردازی برزخی و خیال‌گون برخوردار است. این نسخه در دورانی پرتلاطم (۹۸۵-۹۸۳ ق) و به سفارش پادشاهی که خود از علاقه‌مندان به نقاشی بود، در کتابخانه سلطنتی قزوین و به دست هنرمندانی چون سیاوش بیگ گرجستانی، صادق بیگ افشار و علی‌اصغر کاشانی تصویرگری شده است. در پنج نگاره برگزیده از این نسخه که به موقعیت‌های محوری داستان‌های رستم و سهراب، سیاوش، افراسیاب، جندل، سام و زال اختصاص یافته‌اند، نگارگر رویکردی متفاوت از صرف بازنمایی ظاهر روایت اتخاذ کرده است. این تفاوت در ترکیب‌بندی‌های چندسطحی، چهره‌پردازی‌های غیرطبیعی، کاربست رنگ‌هایی که تابع منطق واقع‌گرایانه نیستند (ارغوانی، بنفش، طلایی، لاجوردی) و حضور فضاهای نامکان، به‌وضوح قابل مشاهده است. این تمایز در شیوه بازنمایی، مسئله‌ای بنیادین را پیش می‌نهد که کیفیت نقش‌آفرینی قوه متخیله در فرایند آفرینش نگاره‌های شاهنامه شاه اسماعیل چگونه قابل تبیین است؟ در این راستا، دو پرسش محوری مطرح می‌شود: نخست، اینکه مفاهیم فلسفی و عرفانی مربوط به عالم خیال در این نگاره‌ها چگونه بازتاب یافته‌اند؟ و دوم، اینکه کدام ویژگی‌های تصویری و مفهومی را می‌توان به‌عنوان نمود عینی فعالیت قوه متخیله در این آثار شناسایی کرد؟ بر مبنای نظام فکری ابن‌سینا -که قوه متخیله را نیروی واسط میان حس و عقل می‌داند و آن را قادر به ترکیب، تفصیل و تصرف در صور جزئی و در نهایت پدیدآوردن صورتی تازه و معقول معرفی می‌کند- می‌توان به تحلیل این پرسش پرداخت. از این منظر، نگارگر نه صرفاً ثبت‌کننده واقعیت، بلکه موجودی است که با تکیه بر قوه متخیله می‌تواند معانی غیرمادی و باطنی را در هیئت صور محسوس متجسد سازد. هدف پژوهش حاضر تبیین این نکته است که هنرمند مکتب قزوین، نه صرفاً نسخه‌بردار روایت منظوم، بلکه «مفسر» و «تأویل‌گر» حقیقت‌های نهفته در حماسه است و از طریق قوه متخیله، صور محسوس را به معانی معقول تبدیل می‌کند.

پیشینه

در راستای حوزه مطالعاتی پژوهش حاضر، سه گروه پژوهش‌های هنری، فلسفی و فلسفی-هنری مورد توجه قرار گرفته است که شماری از آن‌ها به شرح زیر است:

در گروه اول، اسداللهی و پنجه‌باشی در پژوهشی تحت‌عنوان *واکوی تأثیر تصوف شیعی در خوانش نگاره‌گذر سیاوش از آتش از شاهنامه شاه اسماعیل دوم*، تصریح می‌کنند که داستان گذر سیاوش از آتش، دربردارنده مفاهیم اساطیری و نمادین است که با پیکره‌های متعدد و استفاده از ترکیب‌بندی متنوع، بار معنایی عرفانی و شیعی را به مخاطب انتقال می‌دهد. ترکیب‌بندی اثر از نوع مدور و بالارونده بوده و به معانی عرفان متعالی و عروج معنوی اشاره داشته است. رنگ‌گذاری معنایی، طی طریق به سوی کمال و صعود از مرحله جماد تا قله رفیع انسانی و عالم بالا را انعکاس می‌دهد (Asadollahi, & Panjebashi, 2025). همچنین یزدی و باجلان در تحقیقی با عنوان *شاه اسماعیل صفوی و شاهنامه صفوی*، به تأثیرات شاه اسماعیل صفوی در مصور شدن شاهنامه شاه اسماعیل دوم و هنرمندان زمانه خود پرداخته‌اند (Seyed Yazdi, & Bajelan, 2016)؛ آژند نیز در پژوهش مکتب نگارگری تبریز و قزوین و مشهد، مکاتب قزوین و مشهد را از مناظر مختلف زیبایی‌شناسی و عرفانی به‌طور کلی بررسی کرده است (Azhand, 2015).

در گروه دوم، کوشکی و همکاران در تحقیق *تعامل قوه متصرفه با سایر قوای ادراکی از منظر ابن‌سینا و ملاصدرا*، مطالعات خود را ضمن تطبیق آراء، به این مهم منتج می‌کنند که اگرچه دو اندیشمند بر تعامل قوه متصرفه با قوای ظاهر، باطن و عاقله اتفاق نظر دارند، اما ابن‌سینا قوه متصرفه را مجرد می‌شمارد و نظریه حضور را به‌جای انطباع بیان می‌کند (Kooshki, & et al, 2017). همچنین هاشم‌نژاد در پژوهشی با عنوان *مبانی فلسفی هنر در آثار ابن‌سینا*، مطالعات خود را بر آفاق بودن زیبایی، تعریف هنر به‌عنوان صورت‌بخش زیبایی و محاکات خلاق منتج می‌کند و بلخاری در پژوهش *بررسی تطبیقی آراء ابن‌سینا و ساموئل کالریج در مورد تمایز میان خیال و تخیل*، مطالعات خود را به رویکرد فلسفی و شاعرانه، به‌ترتیب در نزد این دو اندیشمند، منتج می‌کند. بر اساس آن، ورود به قلمرو تخیل از سوی کالریج بر تأمل بر ماهیت متفاوت اشعار و از سوی ابن‌سینا بر تبیین مراتب موجودات در عرصه عالم ممکن می‌شود (Hashemnezhad, 2017). در گروه سوم، طاهری قبی در تحقیقی با عنوان *واکوی نسبت قوه خیال با عجایب‌نگاری در نگارگری ایرانی اسلامی*، نتیجه می‌گیرد که عجایب‌نگاری در هنر ایرانی اسلامی دارای بنیان‌های روشنی در باب «قوه خیال» و کارکردهای «متخیله» در آراء حکیمانی چون «فارابی»،

«ابن‌سینا»، «شیخ اشراق»، «صدرالمطلبین» و دیگران بوده و در آثار نگارگری ایرانی اسلامی متجلی شده است (Taheri Qomi, 2020). همچنین ربیعی و غفاری در پژوهش تأملی بر جایگاه نقاشی در حکمت سینی، به این مطلب اشاره می‌کنند که ابن‌سینا در طبیعتیات و آثار منطقی خود به مباحث رنگ و نقاشی پرداخته است؛ مهم‌تر آنکه چسبندگی نقاشی و مبانی فلسفی هنرهای تجسمی را از منظر کارکرد قوه متخیله و تصویرسازی‌های آن نیز مورد توجه قرار داده است (Rabiei, & Ghaffari, 2018b). علاوه بر آن، ربیعی و غفاری در تحقیقی دیگر با عنوان محاکات در نقاشی از دیدگاه ابن‌سینا، به این نتیجه رسیدند که بازنمایی ابداعی از وجوه تمایز دیدگاه ابن‌سینا با افلاطون است و نقاش در امر محاکات، علاوه بر صورت ظاهری، می‌تواند احوال را نیز بازنمایی کند و به خلق تصاویری مغایر با عالم واقع پردازد (Rabiei, & Ghaffari, 2018a). نصر نیز در پژوهشی تحت عنوان عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی، مفاهیم عرفانی حاکم بر فضای نگارگری را با نگاهی کلی و بنیادین و بدون بررسی و تحلیل نمونه‌ای از نگاره ایرانی واکاوی کرده است. در این پژوهش، نگاره از منظر تشیع و تصوف بررسی شده است و رویکردی فلسفی-تمثیلی دارد (Nasr, 1994).

بر مبنای پیشینه پژوهش‌های مذکور، پژوهش حاضر را دو پیوستار بررسی مصداق اندیشه ابن‌سینا در باب قوه متخیله و درک رهیافت نگارگر مسلمان با تفکرات شیعی در روند مصور نمودن شاهنامه شاه اسماعیل، از سایر پژوهش‌ها متمایز می‌کند. این مهم، تحقیق حاضر را به عنوان نخستین قدم در مسیر مذکور، در ردیف ضرورت‌های پژوهشی با حوزه مطالعاتی هنر اسلامی و هنر نگارگری مطرح می‌نماید.

روش تحقیق

پژوهش حاضر از نوع بنیادین می‌باشد که با روش توصیفی-تحلیلی انجام شده است. در ابتدا با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و متون فلسفی، مبانی نظری قوه متخیله و نقش آن در هنر اسلامی استخراج گردیده و سپس با رویکرد تحلیل محتوای تصویری، تعدادی از نگاره‌های منتخب شاهنامه شاه اسماعیل (متعلق به مکتب قزوین) مورد بررسی قرار گرفته‌اند. جامعه پژوهش به صورت انتخابی و شامل پنج نگاره منتخب از شاهنامه شاه اسماعیل می‌باشد که طبق مفاهیم قوه متخیله مورد تحلیل و ارزیابی قرار گرفته‌اند. در این مرحله، ترکیب‌بندی، فضا، رنگ، نشانه‌ها، شخصیت‌پردازی و نحوه بازنمایی مفاهیم خیالی تحلیل شده است. داده‌های به دست آمده در نهایت با مفاهیم نظری تطبیق داده شده و نقش قوه متخیله در خلق نگاره‌ها تبیین شده است.

مبانی نظری

نفس و عقل فعال

در سنت فلسفی مشاء، بحث از مادی یا مجرد بودن نفس، یکی از بنیادی‌ترین مسائل در باب شناسایی حقیقت نفس به شمار می‌رود. ارسطو که نقشی محوری در بنیان‌گذاری دانش نفس‌شناسی دارد، نفس را به عنوان «فعل و کمال» برای پیکره آلی تعریف می‌کند و بر این باور است که «بتوان از معرفت نفس در مطالعه تمام وجوه حقیقت‌النفس، خاصه در علم طبیعت مددی شایان گرفت؛ نفس به طور کلی اصل حیوانات است» (Aristotle, 1990, p. 1). ابن‌سینا در مواجهه با مسئله نفس، رویکردی دوگانه در پیش گرفته و دانش مربوط به آن را بازتعریف کرده است. از یک سو، او نفس را تدبیرگر بدن می‌شمارد و در این جهت با ارسطو هم‌رأی می‌شود و بحث از نفس را در چارچوب طبیعتیات جای می‌دهد. از سوی دیگر، شناخت نفس را از جهت «نفس بودن» آن بررسی می‌کند که همان تجرد نفس است. به همین دلیل، ابن‌سینا علم النفس را در مسیری جدا از اندیشه‌های ارسطویی و در بستر تفکر اسلامی سامان می‌دهد و معرفت نفس را راهی برای شناخت خداوند تلقی می‌کند (Dibaji, 2006, p. 22).

از نظر ارسطو، هر یک از انواع موجودات زنده به قوای نفسانی خاصی مجهز هستند. او برای نفس نباتی دو «قوه غاذیه» و «مولده» قائل است. نفس حیوانی را با قوای «حاسه»، «شوقیه» و «محركة» می‌شناساند. نفس انسانی -و به تعبیر او موجود برتر از انسان- را به «قوه ناطقه» مزین می‌داند. به باور ارسطو، نفس در حکم مبدأ قوای محركة، حاسه و ناطقه است و موجود زنده با بهره‌مندی از همین قوا و نیز حرکت تعریف می‌شود (Aristotle, 1990, p.p. 87-98). ارسطو در کنار اشاره به حواس پنج‌گانه، «حس مشترک» را به عنوان قوه‌ای جدا و هم‌رتبه با آن‌ها معرفی می‌کند. اما ابن‌سینا در تقسیم‌بندی خود از قوای باطنی، جایگاه حس مشترک را مستقل و در عرض سایر قوای ادراکی درونی قرار می‌دهد. برجسته‌ترین نوآوری او در تبیین قوای باطنی، تفکیک قوه متخیله از خیال بود که پیش از او سابقه نداشت. از نگاه ابن‌سینا، خیال بیشتر به تداعی معانی مربوط است، در حالی که تخیل نیرویی خلاق و ادراکی بالفعل به شمار می‌آید؛ زیرا هم به دریافت معنا می‌پردازد و هم با تغییر و تصرف در صور و معانی، آن‌ها را به فعلیت می‌رساند.

در کتاب سوم از مجموعه آثار ارسطو، بحث ادراک عقلی مطرح می‌شود و عقل فعال همراه با چگونگی افاضه‌گری آن مورد بررسی قرار می‌گیرد. او در این مسیر، نخست به عقل منفعل اشاره می‌کند و آن را قوه‌ای صرف می‌داند که به خودی خود قادر به تفکر نیست، بلکه

برای فعلیت یافتن نیازمند تأثیر گرفتن از معقولات است. از آنجا که خود معقولات نیز وجودی بالفعل ندارند، ناگزیر باید عقل دیگری را پذیرفت که فعلیت آن‌ها را محقق سازد و آن همان عقل فعال است. نسبت عقل فعال به معقولات همچون نسبت نور به چیزهای دیدنی است؛ نور است که امکان دیدن را فراهم می‌کند و عقل فعال نیز معقولات را قابل ادراک می‌سازد (Aristotle, 1990, p. 224). پیش‌تر چنین انگاشته می‌شد که عقل فعال از همان ابتدا در نظام هستی جای داشته است، اما ابن‌سینا کوشید تا تبیینی سامان‌یافته و عقلی فراتر از حد فهم بشری از آن به دست دهد. او عقل فعال را یکی از ده عقل مجرد و مدبّر عالم زیر ماه معرفی می‌کند و بر این باور است که نفس انسانی بدون واسطه به عالم معقولات متصل می‌شود. به گفته او، «عقل فعال واجب‌الوجود، ایجاد عالم وجود را از یکی از عقول این‌ها دانند و گویند که وجود انسانی را بی‌واسطه به عالم معقول می‌کند». به مدد این اتصال است که انسان می‌تواند نظامی عادلانه برای مدینه ایجاد کند (Corbin, 2016, p.p. 224-225 & p.p. 296-298). بر اساس همین تبیین است که سعادت -هدف نهایی حیات آدمی- تحقق می‌یابد و این امر به روشنی نشان‌دهنده ابتکار معرفتی این اندیشمند در حوزه فلسفه می‌باشد.

قوای ادراکی نفس

برای ورود به بحث قوای ادراکی نفس و چگونگی کارکرد آن‌ها از منظر ابن‌سینا، لازم است نخست برخی از مفاهیم بنیادین در نظام نفس‌شناسی سینوی تبیین گردد. شیخ الرئیس در این باب نظراتی دقیق، به شرح زیر دارد:

نفس

ابن‌سینا نفس را «که کمال اول است، مر جسم طبیعی آلی که حیات دارد، از آن جهت که جسم طبیعی آلی باشد، در افعالی که از او پدید آید» تعریف می‌کند (Ibn Sina, 2004b, p. 11). وی کمال را به معنای فعلیت در مقابل قوه و نقص تعریف می‌کند و به «فعلیت نوع دو» و تدریجی اشاره می‌کند که هریک از نظر تقدم و تأخر وجودی، نوع اول و دوم دارند. در کمال اول که نفس نیز از نوع آن است، قوه یکباره به فعلیت می‌رسد و زوال‌پذیر نیست. از این حیث، کمال جزء ذاتی و مقدم بر ماهیت و غیرعارضی است (Malekshahi, 2011, p. 156). نفس می‌تواند در سه رتبه نباتی، حیوانی و انسانی ظاهر شود که مورد آخر، ویژه انسان است و برای اندیشیدن، تعقل و ادراک کلی است. بر این اساس، نفس‌های سه‌گانه، تکاملی هستند و از نفس نباتی تا انسانی مراتب رشد و تعالی را طی می‌کنند. درواقع، نفس انسان از سوئی تمام قوای نفس نباتی و حیوانی را دارد و از سوی دیگر به قوایی متعالی‌تر همچون تعقل و تذکر مجهز است که بدون آن‌ها عاجز از فهم است. این امر به نوبه خود، نفس ناطقه را به وجود می‌آورد (Sadeghi, 2013: p.177 & p.238).

ادراک

از نظر شیخ، ادراک و دریافت عبارت است از: «مثال و نمونه‌ای رقیق از چیزی که در ذهن دریافت‌کننده نقش بندد؛ به گونه‌ای که هیچ مباینتی در ماهیت با آن نداشته باشد و صورتی است که با وی می‌ماند» (Malekshahi, 2011, p. 172). درواقع، ادراک تمثیل رقیق‌یافته شیء در ذهن ادراک‌کننده است (Nasir al-Din al-Tusi, 2004, p. 41) و می‌تواند بر اساس تعلق خود، به دو قسم صورت و معنی تقسیم شود: «فرق میان ادراک صورت و ادراک معنی آن است که صورت را حس ظاهر دریابد و نفس نیز دریابد از حس ظاهر، چنانکه صورت گرگ را که می‌بیند به حس ظاهر می‌بیند و نفس می‌بیند؛ و معنی آن است که نفس دریابد و حس ظاهر را در آن هیچ نقشی نباشد؛ چنانکه معنایی که در گرگ است که واجب کند که از وی بگیرد» (Ibn Sina, 2004b, p. 20). به عبارت دیگر، در ادراک صورت، هر دو حس ظاهر و باطن با یکدیگر مرتبط‌اند؛ به گونه‌ای که ابتدا حس ظاهر و سپس حس باطن وارد فرایند ادراک می‌شوند، اما در ادراک معنی، حس باطن ادراک را بی‌واسطه و بدون نیاز به حس ظاهر انجام می‌دهد (Bolkhari Ghehi, 2008, p. 6). با وجود این تشابه، این دو شیوه ادراک از آن جهت با یکدیگر تفاوت دارند که در ادراک صورت، ادراک امر وارد بر حس، پس از نفس صورت می‌گیرد و به نوعی وابسته به حس است، اما در ادراک معنی، نفس مستقلاً وارد عمل می‌شود و نقشی برجسته‌تر دارد.

اقسام ادراک

ادراک برحسب مجردساختن معلوم، چهار قسم احساس، تخیل، توهم و تعقل را شامل می‌شود. در ادراک حسی، امر محسوس به دلیل برخورداری از شرایط سه‌گانه: حضور ماده، دربرداشتن هیئت غریب و جزئی بودن، درک می‌شود. در ادراک تخیلی، حضور شیء مادی به ماده خود در نزد مدرک شرط نیست و صورت محسوس می‌تواند تمام عوارض آن شیء را دارا نباشد و تنها صور جزئی محسوس دریافت شود. ادراک توهم به درک معانی جزئی نامحسوس می‌پردازد و امر غیرمحسوس را از محسوسات درک می‌کند. در ادراک تعقلی، معانی کلی و مجرد، بدون اعتبار شرایط سه‌گانه ادراک حسی انجام، دریافت و درک می‌شود. ماحصل این سیر که از صور محسوس آغاز و به معانی مجرد ختم می‌شود، انتزاعی شدن فرایند ادراک است که با ظرفیت مدرک مرتبط است. به هر میزان که نفس او، تربیت‌یافته معارف قدسی باشد، میزان برخورداری وی از کیفیت‌های ادراکی بیشتر، منبعث از عالم معقول خواهد بود. به عبارتی، فرایند انتزاعی ادراک به دریافت مفاهیم انتزاعی‌تر نیز منجر خواهد شد (Malekshahi, 2011, p.p. 175-177).

قوای مدرکه

در همراهی ادراکات مطرح شده، انواع مختلفی از قوای ادراکی نیز وجود دارد که ابن سینا آن‌ها را در عالم طبیعت این گونه بیان کرده است: برای نفس حیوانی، دو قوه مدرکه ظاهری و باطنی وجود دارد. قوای مدرکه ظاهری، حواس پنج گانه بینایی، شنوایی، بویایی، چشایی و لامسه را در بر می گیرد و برای درک محسوسات عینی است. قوای مدرکه باطنی پنج قسم است که حس مشترک در ابتدای آن‌ها قرار دارد. این حس، مدرک جمیع صور است و اطلاعات خود را از کنکاش آلات حواس ظاهری کسب می کند که به تعبیر ابن سینا «این همه حواس بجهت وی می باشند و از وی بشکافند و به وی رسانند» (Ibn Sina, 2004a, p. 96). قوه خیال یا مصوره، امر پذیرش و نگهداری صورت های دریافت شده از حس مشترک را بر عهده دارد که به نوعی، گنجینه صور است، اما ادراک معانی جزئی و غیر محسوس از محسوسات را قوه وهم انجام می دهد و به کمک آن، معنی صداقت را از گرگ درمی یابد. این قوه نیز دارای خزانه ای است که حافظه یا ذاکره نام دارد، اما قوه متصرفه آن است که در این میان «فعل این قوه، ترکیب صورت ها و معانی با یکدیگر و تفصیل (تفکیک) آن ها از یکدیگر است». این قوه، گاهی در خدمت واهمه و گاهی تحت تسلط عاقله قرار می گیرد و فعالیت می کند که در حالت اول «متخیله» و در حالت دوم «مفکره» یا «متفکره» خوانده می شود. مهم ترین وجه تمایز میان این دو نوع تصرف، کیفیت تجرد امور دریافتی است؛ چنان که در تصرف حاصل از قوه مفکره، مرتبه ای عالی تر از صور و معانی، با عنوان معقولات کلی، شکل می گیرد (Ibn Sina, 2004b, p.p. 22-23).

قوه عامله و عالمه

ابن سینا از آن جهت، نفس را کمال اول برای جسم طبیعی آلی بر می شمارد که فعل به اختیار عقل انجام می گیرد، صناعات را اختراع و معقولات کلی را درمی یابد. در این راستا، با توجه به کیفیت افعالی که نفس به مدد عقل انجام می دهد، قوه عقل دو قسم است: قوه عامله و قوه عالمه که بر سبیل اشتراک، هر دو عقل خوانده می شوند و به ترتیب آن ها را عقل عملی و عقل نظری می نامند. عقل عملی در بروز اخلاق نیک و بد و استنباط صناعت نقش دارد. این قوه در مفهوم بودن بر قوای شهوت و غضب می تواند که از جهت ادراک این معانی به ترتیب اخلاق نیک و بد را منجر شود. اما عقل نظری به ادراک معانی، صور عقلی و کلیات می پردازد. این قوه دارای مراتبی است. اولین مرتبه عقل هیولانی یا بالقوه نام دارد که از همه معقولات خالی، اما پذیرای آن ها است. در مرتبه بعد با دریافت اولیات، عقل بالملکه می شود. در این مرتبه، درک اموری بدیهی، همانند قولی که بدون واسطه بر بزرگتر بودن کل از جزء قائل است، تحقق می پذیرد (Ibn Sina, 2004b, p.p. 13-25). معقولات اولیه ای که عقل بالملکه دریافت می کند بیشتر بر کردار نفس و احکام صادره از عقل عملی فایده دارد. از این مرحله به بعد، جنس امور دریافتی از انتزاع بیشتری برخوردار می شود و نفس به مدد عقل بالفعل از بدیهیات به کسب نظریات توفیق می یابد. در این مرحله تمایز میان ظرفیت نفوس در دریافت حقایق کلی محقق می شود و برخی از نفوس بیشتر و برخی کمتر به معلومات دست می یابند. آخرین قله صعود به عقل مستفاد ختم می شود و «نفوس ناطقه ای که به این مرتبه رسیده اند، صور همه موجودات را از عالی تا دانی فرا گرفته اند و همه آن صورت ها را آن گونه که هستند، در نزد خود دارند. فرق این نفوس با عقول در این است که عقل مستفاد، منفعل و آن ها فعال اند. اشتغال عقل ها بر صورت های موجودها، اشتغال فعلی و اشتغال عقل مستفاد بر صورت های موجودها، اشتغال انفعالی است». تمامی این عقول چهارگانه به تنهایی امکان صعود ندارند و برای طی این مراتب، نیازمند یک هادی به نام عقل فعال هستند. عقل فعال که «واهب الصور» است، این صورت های محض را بر نفوس ناطقه آشکار می کند و آن ها می توانند به مشاهده معقولات بپردازند (Beheshti, 2007, p.p. 40-41).

قوه متخیله از منظر ابن سینا

از منظر ابن سینا، «قوت متخیله آن است که هریک از صورت های مصوره را به دیگری پیوند دهد و یکی را از دیگری جدا کند تا مردم بر آن مثال دانند و این قوت همیشه کار کند به ترکیب و تفصیل و به آوردن همانند چیزی و ضد چیزی که هر که اندر چیزی نگرد، وی خیالی دیگر آرد؛ و این طبع وی است. بر این اساس، گسترده تصرفات قوه متخیله فراتر از حدود ادراک عادی است و این قوه، توان خلق صور جدیدی را دارد، بدون آنکه وجود یا عدم وجود خارجی آن ها ملاک قضاوت قرار گیرد. از این منظر، متخیله به مثابه نیرویی خلاق و مبتکر عمل می کند و زمینه را برای بهره گیری سایر قوا، همچون واهمه و متذکره، فراهم می سازد. ابن سینا درباره تعامل این قوا بیان می کند که قوه واهمه با کمک متخیله روی می دهد: «اندر صورت های مصوره هی کاود و از این به آن هی شود، تا آن صورت پیش آید که آن معنی با وی پیوند دارد» (Ibn Sina, 2004a, p.p. 97-98)؛ بنابراین، معنای فراموش شده نفس با رؤیت آن صورت احیا می شود و نفس از صورت به معنا می رسد. همچنین، در قوه متذکره این فرایند به شکلی معکوس رخ می دهد؛ به گونه ای که این قوه با یادآوری معنا، به جست و جوی صور متناسب در مخزن خیال می پردازد و از معنا به صورت دست می یابد. در صورتی که قوه متخیله از سیطره حواس ظاهری رها شود، می تواند کارکردی نیرومند یافته و صور معقول را حتی در بیداری مشاهده کند؛ امری که دلالت بر فعلیت یافتن قوای باطنی دارد و وابسته به دریافت افاضات عقل فعال است. این افاضه با توجه به ظرفیت و قابلیت نفوس صورت می گیرد و هرگاه به یکی از قوای نفسانی -

قوه‌ای که از لحاظ شرف بالاتر است- منضم گردد، به‌واسطه این انضمام که به‌خاطر قوه بالاتر بروز پیدا کرده است، بیش از افعالی می‌شود که برای قوه فرودین به‌تهایی وجود داشته است. بر این مبنا، نفس ناطقه در پرتو صور جزئی مستقر در متخیله، آمادگی پذیرش صور کلی را می‌یابد و استعداد دریافت معقولات از عقل فعال را کسب می‌کند. این آمادگی، زمینه ایجاد صور نوپدیدی را فراهم می‌سازد که با صور پیشین تناسب دارد و بدین‌وسیله اتصال قوه با عقل فعال- نه اتحاد- میسر می‌شود (Amoli, 1989, p. 368).

نحوه تصرف در صور و معانی از طریق پیوند دو قوه متخیله و مفکره و همراهی آن‌ها با عقل فعال، در مطالعات هنر اسلامی- به‌ویژه نگارگری ایرانی- جایگاهی بنیادین دارد. نگارگر ایرانی که در بستر جهان‌بینی اسلامی می‌اندیشد، در طول ادوار مختلف، مضامینی را مصور ساخته که نمونه‌هایی از آن با مباحث ادراک، بداعت تصرفات خیال و همگامی آن با عقل فعال همخوانی دارد؛ ازجمله نگاره‌های شاهنامه شاه اسماعیل. در حقیقت، هرچند در حکمت مشائی بر وسعت قلمرو تخیل تأکید شده است، این گسترده‌نگامی که در چارچوب آفرینش هنری مبتنی بر مبانی اسلامی قرار می‌گیرد، با ملاحظات معرفتی همراه می‌شود. در این نگاه، قبض مصداق تخیل در هنگام بسط مفهومی آن مطرح می‌شود؛ به این معنا که هنرمند صاحب بینش توحیدی، از هر مصداق برای تجسم صور مرکب در قوه متخیله خود بهره نمی‌گیرد، زیرا اثر هنری اسلامی «حاصل تخیل معقول» است (Rabiei, 2014, p. 70). این جنبه عقلانی تخیل، با استعداد نفس هنرمند در اتصال به عقل فعال پیوند ناگسستنی دارد؛ چه آنکه تا نفوس ناطقه در پرتو افاضات عقل روحانی از قوه به فعل درنیایند، ادراک معقولات و معقولات ممکن نشده و معرفت در سطح محسوسات متوقف خواهد ماند.

بحث و یافته‌ها

شاهنامه شاه اسماعیل

شاه اسماعیل دوم (فوت ۹۸۵ ق/ ۱۵۷۷ م) که پیش از پادشاه شدن، به سبب خصومت‌هایش، مدت ۱۹ سال در زندان قهقهه زندانی بود، پس از فوت شاه طهماسب از زندان آزاد شد و به سلطنت رسید. وی علی‌رغم بدخوبی‌ها و فجایعی که به بار آورد، ظاهراً به نقاشی علاقه داشته است. اسماعیل دوم در کشمکش‌های سیاسی مدعیان جانشینی شاه طهماسب، فرمان قتل جمع زیادی از شاهزادگان و امرای قزلباش را صادر کرد که یکی از آن‌ها عموزاده‌اش، شاهزاده ابراهیم میرزای هنرمند و هنرپرور بود. بر اثر همین بی‌حرمتی، آن‌گونه که قاضی احمد در گلستان هنر می‌گوید: «گوهر سلطان خانم، همسر ابراهیم میرزا، مجموعه‌ای از آثار کتابخانه شوه‌رش را، از جمله مرقعی از خطوط خوشنویسان بی‌مثل و نقاشی‌های استاد بهزاد و سایر نقاشان نادره‌کار را که قیمت آن با خراج اقلیمی برابری می‌کرد، از میان برد تا به دست اسماعیل نیفتد» (Monshi Qomi, 1980, p. 144). باین حال، اسماعیل از آغاز به‌قدرت‌رسیدن به گردآوردن هنرمندان و راه‌اندازی کتابخانه و نقاشخانه سلطنتی قزوین پرداخت و ساخت نسخه‌ای از شاهنامه را سفارش داد که بعدها به شاهنامه شاه اسماعیل دوم شهرت یافت. به نظر می‌رسد این سفارش، در عین حال، نوعی پشتوانه هنری و سیاسی برای او ایجاد می‌کرده است. همچنان‌که تاریخ نشان داده است، از دوره ایلخانان، سفارش شاهنامه‌های مصور بدون منظور سیاسی نبوده و نوعی مشروعیت به حکومت حاکمان می‌داد. ازاین‌رو، در دوران پرتلاطم حکومت کوتاه اسماعیل دوم (۹۸۵-۹۸۳ ق)، تدوین و مصورسازی نسخه‌ای از شاهنامه شروع شد که با وجود تهیه ۵۲ نگاره مربوط به نیمه نخست آن تا پادشاهی اسکندر، به نظر می‌رسد به دلیل مرگ او هیچ‌گاه به پایان نرسید. این نسخه در قطع بزرگ ۵/۳۱ × ۴۶ سانتی‌متر ساخته شد و ظاهراً در اواخر دوره قاجار از ایران خارج شد و به دست دموت-دلال نسخه‌های خطی در پاریس- رسید. سرنوشت این نسخه نیز، همچون شاهنامه بزرگ ایلخانان، اوراق شدن بر اثر طمع‌ورزی دموت برای کسب سود بیشتر از فروش آن بوده است. نگاره‌های این کتاب، پس از به‌نمایش گذاشته شدن در اوایل سده بیستم در پاریس، به‌طور جداگانه به فروش رسید. ۱۶ برگ از نگاره‌های ارزشمند این شاهنامه متعلق به موزه رضا عباسی است. تصویرگران این شاهنامه، که عموماً نام و رقم آن‌ها در حواشی نگاره‌ها نوشته شده، عبارتند از: سیاوش بیگ گرجستانی، صادق بیگ افشار، علی‌اصغر کاشانی، میرزین‌العابدین، مراد دیلمی، برجی و محراب (Hosseini Rad, 2022, p.p. 7-10).

تحلیل نگاره‌ها بر اساس بروز قوه تخیل

۱. نگاره شکارکردن سیاوش در برابر افراسیاب

سیاوش که پس از همت سودابه و گذر از آتش، به ناچار به توران پناه برده بود، با نیرنگ افراسیاب و دسیسه‌های پیران ویسه، سرانجام به شهادت رسید. نگاره شکارکردن سیاوش در برابر افراسیاب، یکی از صحنه‌های این رویارویی را پیش از فرجام تلخ به تصویر می‌کشد. این نگاره به لحظه تقابل مستقیم سیاوش و افراسیاب می‌پردازد (تصویر ۱). سیاوش در مرکز میدان نبرد، نماد پاکی، طهارت و عقلانیت

است و افراسیاب با سپاهیان خود، نماد خشونت، فریب و حيله می‌باشد. از همین‌رو، چهار عنصر مهم این نگاره بر مبنای تقابل این دو قطب جانمایی شده‌اند: سیاوش در مرکز بر اسی تیره؛ افراسیاب در سوی مقابل با حرکات شکسته و چهره متشنج؛ لشکریان در پشت سر افراسیاب و حیوانات در حال گریز در فضای میان آن‌ها، اما نکته حائز اهمیت درباره این عناصر، نگاه متفاوت نگارگر در چگونگی بازنمایی آن‌ها می‌باشد. حذف کامل سایه‌ها، عدم استفاده از عمق‌نمایی پرسپکتیو، کاربست رنگ‌های ارغوانی و بنفش در کوه‌ها و آرامش چهره سیاوش در میانه میدان، همگی حاکی از رویکردی متفاوت از صرف بازنمایی ظاهر روایت است. این تفاوت بر دایره تصرفات قوه متخیله در نزد نگارگر دلالت دارد. بر مبنای نظام فکری ابن‌سینا، قوه متخیله بر مبنای کیفیت تعلقات ادراکی و جهان‌بینی نگارگر در مقام مدرک، می‌تواند در محدوده محسوسات به دخل و تصرف پردازد و یا در گامی فراتر، از اتصال به عقل فعال مستفیض شود. آنچه در پی می‌آید، تحلیل مصداقی این امر در نگاره مذکور است.



تصویر ۱: نگاره شکار کردن سیاوش در برابر افراسیاب، شاهنامه شاه اسماعیل دوم (Hosseini Rad, 2022, p. 10)

تخیل معقول و بازتاب آن در نگاره شکار سیاوش در برابر افراسیاب

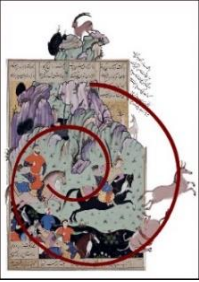
داستان رویارویی سیاوش و افراسیاب برای هنرمند نگاره مذکور، براساس ادراکی که از محتوای داستان بر او حاصل شده، به تصویر درآمده است. درواقع، نگارگر بر مبنای ادراک خویش به ترجمان بصری داستان همت می‌گمارد و در این مسیر، شخصیت‌های اصلی داستان را بر مبنای حقیقت اعمال و رفتار آن‌ها بازنمایی می‌کند. نگارگر در ابتدای مسیر، با ادراک حسی، خیالی و وهمی، دریافتی جزئی و محسوس از ظاهر و باطن شخصیت‌ها دارد و براساس روایت از سویی و بینش دینی از سوی دیگر، سیاوش را وجودی مقدس و پاک و افراسیاب را دشمنی فریبکار و حيله‌گر می‌داند، اما در تطابق با دیدگاه ابن‌سینا، او برای نیل به کمال ادراکی نیازمند ادراک عقلی در پرتو افاضات عقل فعال است تا بتواند امور شریف، مفاهیم کلی و مجرد را از عالم بالا دریافت کند. به موجب این کمال عقلی، حقیقت مستتر در اعمال شخصیت‌ها بر نگارگر آشکار می‌شود و طراحی او از شخصیت‌های اصلی داستان، بازنمایی توأمان با بازتاب حقیقت خواهد بود. به عبارتی، هنرمند برای به تصویر کشیدن چهره این افراد بر دو جنبه نظر داشته است: «اول از حیثی که محفوف به ماده و لواحق آن است، که در این صورت ادراک آن، ادراک حسی و خیالی می‌باشد و دوم از حیثی که خودش است، که در این صورت ادراک آن ادراک عقلی می‌باشد. بنابراین، صورت عقلی از ماده و لواحق آن بری است (Rabiei, 2014, p. 66).

ادراک منوط به لواحق، ناظر بر صورت شخصیت‌ها و ادراک بری از لواحق، ناظر بر سیرت آن‌ها خواهد بود. در پی معاونت این ادراکات، چهره‌ای که نگارگر از شخصیت‌ها طراحی خواهد کرد، نه تنها بازنمایی امری نامحسوس در هیبت محسوس است، بلکه بازتابی از کیفیت معقول امر نامحسوس نیز خواهد بود. مصداق این ملازمت، در نگاره شخصیت سیاوش با چهره‌ای آرام، بدنی متعادل و نگاهی بی‌التفات در مرکز میدان شکار ترسیم شده است. این آرامش در دل صحنه‌ای پرتلاطم، نه بازتاب حالت عاطفی یک سوارکار در میدان، بلکه تجسم سیرت پاک و طهارت باطنی سیاوش است. افراسیاب در مقابل او، با خطوط شکسته، حرکات هیجانی و چهره‌ای متشنج، به همراه سپاهیان خود قرار گرفته است. این تشنج و آشفتگی، بازتاب سیرت فریبکار و حيله‌گر وی می‌باشد. از این‌رو، نگارگر سیرت را در قالب صورت بازنمایی کرده، بی‌آنکه نیاز به تغییر بنیادین در ظاهر شخصیت‌ها داشته باشد. از سوی دیگر، حذف کامل سایه‌ها و عمق‌نمایی پرسپکتیو در این نگاره، نشان از تجرید صور از ماده و لواحق آن دارد. ابن‌سینا در تعریف ادراک تخیلی بیان می‌کند که «حضور شیء مادی به ماده خود در نزد مدرک شرط نیست و صورت محسوس می‌تواند تمام عوارض آن شیء را دارا نباشد (Malekshahi, 2011, p. 175). «در این نگاره، پیکره‌ها از سایه و حجم‌نمایی طبیعی خود جدا شده‌اند و به سطحی از تجرید رسیده‌اند که نه کاملاً مادی و نه کاملاً مجرد، بلکه در مقام «برزخ» و میان‌مرتبه قرار دارند.

ترکیب‌بندی نگاره (تصویر ۱-۱) بر محور مورب از پایین چپ به بالا راست سازمان یافته است. این محور صعودی، نمادی از حرکت نفس از عالم خاک به عالم معناست. سیاوش در مرکز و در امتداد این محور صعودی قرار گرفته است. این ساختار، پیمودن مسیر قوس

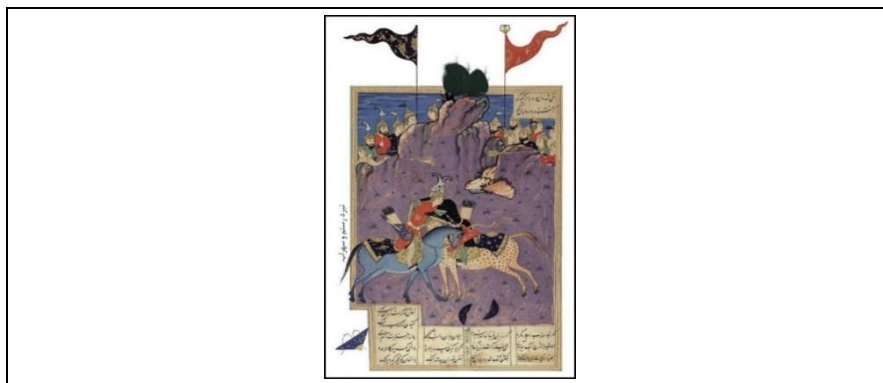
صعودی در ادراک عقلی نگارگر است که با اتصال جوهری نفس به عقل فعال آغاز می‌شود. در پرتو این نور روحانی، صورت‌های موجود در متخیله معقول به به فعلیت می‌رسند و نفس ناطقه از نظر عقول نظری، به معقولات مصور می‌پیوندد. به یاری افاضات عقل فعال، حجاب‌ها در جهت مشاهده صور معقول و مجرد، از میان برداشته می‌شوند و نگارگر به مشاهده حقیقت باطنی شخصیت‌ها توفیق می‌یابد. نکته حائز اهمیت دیگر در طراحی این نگاره، تقابل معنایی دو شخصیت در عین حضور در یک کادر است (تصویر ۱-۲). از این حیث که دو صورت متضاد (آرامش سیاوش و خشونت افراسیاب) در یک قاب واحد قرار گرفته‌اند تا بازتاب تقابل دو مرتبه وجودی باشند: مرتبه پاکی، طهارت و عقلانیت در سیاوش و مرتبه فریب، حيله و گرفتاری در وهم در افراسیاب. در این طراحی، «ثبوتاً میان اجزاء، جذب و انجذاب است و اثباتاً خاصیت جدید پدید می‌آید» (Beheshti, 2007, p. 180) که تقابل نفس عاقله و نفس غضبیه را برای مخاطب بازنمایی می‌کند. در مجموع، نگارگر در این اثر، با تکیه بر تخیل معقول، از سطح روایت حماسی فراتر رفته و به ترجمان بصری حقیقت درونی شخصیت‌ها دست یافته است. او به مدد قوه متخیله، صور محسوس را به معانی معقول تبدیل کرده و با بهره‌گیری از تجرید صور، رنگ‌های برزخی، ترکیب‌بندی صعودی و بازنمایی سیرت در قالب صورت، حقیقت باطنی داستان را آشکار ساخته است. کوه‌های ارغوانی و بنفش در پس‌زمینه نگاره (تصویر ۱-۳)، فضای صحنه را از طبیعت واقعی جدا کرده و به قلمرو برزخی و خیالی نزدیک می‌کنند. این رنگ‌ها نه در طبیعت به این شکل دیده می‌شوند و نه کاملاً انتزاعی و نمادین صرف‌اند. این «میان‌بودن» رنگ‌ها، بازتاب همان ویژگی قوه متخیله است که نه در حیطه محض محسوسات تصرف می‌کند و نه کاملاً از آن‌ها فاصله گرفته است. از آنجا که قوه متخیله «حد واسط میان حس و عقل» است، صور حاصل از تصرف آن نیز از چنین ویژگی برخوردار هستند و رنگ‌های برزخی، تجلی عینی این ویژگی در نگارگری می‌باشند.

جدول ۱: تحلیل بصری عناصر در نگاره شکارکردن سیاوش، شاهنامه شاه اسماعیل دوم

ترکیب‌بندی	جایگاه سیاوش و افراسیاب	ساختار کوه و صخره
		
تصویر ۱-۱	تصویر ۲-۱	تصویر ۳-۱

۲. نگاره نبرد رستم و سهراب

کمتر داستانی در شاهنامه به اندازه «رستم و سهراب» در گیرودار «تقدیر و جهل انسانی» پیچیده شده است. سهراب، پدر را نمی‌شناسد. رستم، بدون آگاهی از هویت پهلوان جوان، او را به خاک می‌افکند. این تراژدی، نه برآمده از دشمنی، بلکه زائیده «نشناختن» است. نگاره این داستان در شاهنامه شاه اسماعیل، نگاه نگارگر به «لحظه اوج» این رویارویی ناآگاهانه است (تصویر ۲). رستم در چپ میدان و سهراب در سمت راست. آنچه این دو را در برابر هم نشانده، نه نفرت، بلکه نادانی متقابل است. از همین رو، نگاره بیش از آنکه یک «میدان رزم» باشد، یک «میدان معنایی» است. وجوه تمایز این نگاره از روایت‌های صرفاً جنگی، در چند نشانه آشکار است: چهره‌های آرام در میانه جنگ، اسب‌هایی که واکنشی طبیعی از خود نشان نمی‌دهند، سایه‌زایی از پیکرها و مهم‌تر از همه، لشکریانی که از بلندای کوه، نه به عنوان مداخله‌گر، بلکه به عنوان «شاهد»، صحنه را نظاره می‌کنند. این ویژگی‌ها، از فعالیت «قوه متخیله» در مقام یک واسط میان حس و عقل حکایت دارد. از نظر ابن‌سینا، همین قوه است که می‌تواند عناصر محسوس را چنان دگرگون کند که حقیقتی معقول از آن برآید. آنچه در ادامه می‌آید، تحلیل حضور همین قوه در نگاره رستم و سهراب است.



تصویر ۲: نگاره نبرد رستم و سهراب، شاهنامه شاه اسماعیل دوم (Hosseini Rad, 2022, p. 15)

تخیل معقول و بازتاب آن در نگاره نبرد رستم و سهراب

رستم و سهراب در حالی به سوی یکدیگر تاخته‌اند که چهره‌شان از خشم تپ‌تپ است (تصویر ۲-۲). گویی می‌دانند که این رویارویی، نه انتخابی، بلکه تحمیلی از بیرون می‌باشد. این ویژگی، نخستین سرخی است که قوه متخیله را در کار می‌نمایند: هنرمند از وجه مادی و غریزی نبرد عبور کرده و «حقیقت بی‌کنشی» شخصیت‌ها را در برابر تقدیر آشکار ساخته است. ابن‌سینا این‌گونه ادراک را «ادراک از حیث ذات» می‌نامد، نه از حیث لواحق مادی. به بیانی دیگر، نگارگر آنچه را که شخصیت‌ها «بودند»، نه آنچه را که «انجام داده‌اند»، بازنمایی نموده است. رستم در این نگاره، پیکری سنگین و حرکتی ایستا دارد. اسب او، با ثباتی شکفت، چهار سم بر زمین نشانده و است و جامه وی آبی لاجوردی می‌باشد؛ این‌ها، در زبان تصویر، نشان «قوه عاقله» و «عقل مستقر» است. در مقابل، سهراب پیکری چنده و خمیده به سمت جلو دارد. اسب او در حالت جهش است و جامه وی سرخ و نخودی می‌باشد؛ این‌ها رمز «نفس اماره» و «قوه غضبیه» است، اما آنچه این تقابل را از قالبی کلیشه‌ای بیرون می‌برد، این نکته است که هر دو پهلوان از یک تبار هستند. از این رو، نگاره به تمثیلی از «جدال دو وجه درونی نفس واحد» بدل می‌شود: وجه عاقل و وجه غضب‌آلود. این ابتکار، حاصل «تخیل معقول» نگارگر است که میان محسوس (دو پیکر متفاوت) و معقول (دو وجه یک نفس) پیوند برقرار کرده است. از سوی دیگر، حذف سایه و پرسپکتیو را باید در کنار «نبود هیچ واکنش فیزیکی» در چهره‌ها نشانند. این حذفیات، مطابق با نظر ابن‌سینا، از جنس «تجريد صورت از ماده» است. در این نگاره، «عوارض مادی نبرد» (خون، گردوغبار، سایه، پس‌زمینه طبیعی) حذف شده‌اند تا «جوهر معنایی» نبرد دیده شود. رنگ‌های کوهستان، ارغوانی و بنفش، نه رنگ سنگ و خاک، بلکه رنگ «عالم مثال» است. این رنگ‌ها، نه در جهان عادی دیده می‌شوند و نه در عالم تجرید محض. آن‌ها مرز میان طبیعت و فراطبیعت را نشان می‌دهند. قوه متخیله نیز چنین مرزی است؛ ابن‌سینا آن را «حد واسط میان حس و عقل» می‌خواند.

لشکریان نظاره‌گر در بالای کوه (تصویر ۲-۳)، شاید مهم‌ترین نشانه فلسفی این نگاره باشند. آن‌ها هیچ نقش فیزیکی در نبرد ندارند و صرفاً می‌نگرند؛ این همان «حافظه» و «خیال متفعل» در نظام سینوی است. نبرد در میانه نفس رخ می‌دهد و قوای دیگر، تنها ثبت می‌کنند. از نگاه ابن‌سینا، «نفس ناطقه» خود صحنه نبرد است و آگاهی نظاره‌گر، تماشاچی سرنوشت خویش. در نهایت، این نگاره را باید تجسم عینی یک مفهوم کلیدی در فلسفه ابن‌سینا دانست: «جدال عقل و غریزه در درون انسان». نگارگر با بهره‌گیری از تخیل معقول، نبرد رستم و سهراب را از یک کشمکش بیرونی به «کشمکش درونی هر نفس انسانی» تبدیل نموده است. تجرید از ماده، رنگ‌های برزخی، ساختار تقابلی و نظاره‌گرانی که دستی در کار ندارند، همگی در خدمت همین دگردیسی معنایی عمل می‌کنند. از این رو، نگاره نه روایت یک قتل، که آینه جنگ همیشگی عقل و غریزه در جان آدمی است.

جدول ۲: تحلیل بصری عناصر در نگاره نبرد رستم و سهراب، شاهنامه شاه اسماعیل دوم

ترکیب‌بندی	جایگاه رستم و سهراب	لشکریان برفراز کوه

تصویر ۳-۲	تصویر ۲-۲	تصویر ۱-۲
-----------	-----------	-----------

۳. نگاره رفتن جندل به خواستگاری دختران شاه یمن برای پسران فریدون

در بخش‌هایی از شاهنامه که به پادشاهی فریدون می‌پردازد، روایتی از ازدواج پسران فریدون با دختران شاه یمن آمده است. فریدون، جندل را که از خردمندان و فرستادگان او می‌باشد، به درگاه شاه یمن می‌فرستد تا برای پسرانش خواستگاری کند. این داستان بر خلاف صحنه‌های رزمی شاهنامه، روایتی است از تدبیر، گفتگو، آیین و هم‌سویی اراده انسانی با نظم عقلانی و قدسی. نگارگر قزوینی این مجلس را نه به صورت یک رخداد صرفاً اجتماعی، بلکه به مثابه تمثیلی از هماهنگی قوای نفس و تعادل میان عقل، خیال و شهوت بازآفرینی کرده است. این نگاره در شاهنامه شاه اسماعیل دوم جای گرفته و به لحظه حضور جندل در برابر شاه یمن و دخترانش می‌پردازد (تصویر ۳). سه دختر شاه یمن در دو سوی او جای گرفته‌اند و جندل در میانه -با قامتی فروتن و دست بر سینه- در حال گفتگو است. فضای نگاره با ایوانی زرین‌فام در مرکز بالا، کوه‌هایی با خطوط نرم و رنگ‌های غیرطبیعی و درختانی با شاخه‌های پیچان، عرصه‌ای برزخی و نامکان را پدید آورده است.

آنچه این نگاره را از بازنمایی صرف یک دیدار درباری متمایز می‌کند، نبود پرسپکتیو طبیعی، هم‌زمانی چند لحظه، تعلیق مکان و به‌ویژه نظم نمادین رنگ‌ها و جایگاه شخصیت‌ها می‌باشد. این تفاوت، حاکی از آن است که نگارگر در طراحی این مجلس، صرفاً به نقل عینی روایت اکتفا نکرده، بلکه با تکیه بر قوه متخیله، لایه‌های معنایی پنهان داستان را نیز به تصویر کشیده است. بر مبنای نظام فکری ابن‌سینا، قوه متخیله می‌تواند در محدوده محسوسات به دخل و تصرف بپردازد و یا در گامی فراتر، به اتصال با عقل فعال و دریافت صور معقول توفیق یابد. در ادامه به تحلیل مصداقی این امر در نگاره مذکور پرداخته می‌شود.



تصویر ۳: نگاره رفتن جندل به خواستگاری دختران شاه یمن برای پسران فریدون. شاهنامه شاه اسماعیل دوم (Hosseini Rad, 2022, p. 13)

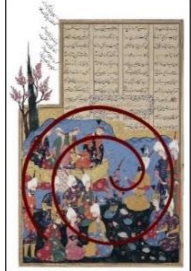
تخیل معقول و بازتاب آن در نگاره رفتن جندل به خواستگاری دختران شاه یمن

نگارگر ابتدا با قوای حسی، خیالی و وهمی خود، لایه‌های ظاهری داستان را درک کرده است: سفیری خردمند در برابر پادشاهی بزرگ، سه دختر آراسته و مجلس خواستگاری، اما او در گامی فراتر، برای رسیدن به مغز و حقیقت ماجرا، از ادراک حسی به ادراک عقلی روی آورده و با استمداد از افاضات عقل فعال، توانسته است صور معقول را در قالب تصویری محسوس بازنمایی کند. نگارگر صورت ظاهری مجلس خواستگاری را حفظ کرده، اما در عین حال، سیرت باطنی آن (یعنی نظم عقلانی)، تعادل قوای نفس و هماهنگی اراده انسانی با مشیت الهی را در لایه‌های پنهان تصویر جای داده است. رنگ‌ها و تنالیه‌های نمادین (تصویر ۲-۳) در این نگاره عبارتند از چهار رنگ با نقش محوری: طلایی (ایوان)، سبز، ارغوانی و آبی (جامه‌های سه دختر). طلایی نه رنگ فلز، بلکه نماد «نور عقل فعال» است. در نظام فلسفی ابن‌سینا، عقل فعال «واهب الصور» است و صور معقول را بر نفس ناطقه افاضه می‌کند. ایوان طلایی در این نگاره، تجسم عینی همین افاضه است. سبز نماد «قوه شهویه» (نیروی زندگی و تولید و دلبستگی به عالم مادی)، ارغوانی نماد «قوه غضبیه» (نیروی دفاع، خشونت و غلبه) و آبی نماد «قوه عاقله» (نظم، تعقل و تدبیر) است. قرار گرفتن این سه رنگ به صورت متعادل در دو سوی ایوان، حاکی از آن است که عقل (ایوان طلایی) بر این سه قوه سیطره دارد و آن‌ها را در تعادل نگه داشته است. این همان «عدالت نفس» در حکمت سینوی است که شرط اساسی سعادت به شمار می‌رود. جایگاه پسران فریدون (نماد قوای ادراکی) در تصویر ۳-۳ قابل ملاحظه است. پسران فریدون در کناره‌های نگاره، با چهره‌های آرام و نگاه‌های متمرکز، نه به عنوان افراد مستقل، بلکه به عنوان «مراتب قوای نفسانی» ظاهر شده‌اند. آن‌ها نماد قوای ادراکی نفس انسانی در مراتب گوناگون هستند. چهره‌های آرام و نگاه‌های متمرکز آن‌ها، بیانگر آمادگی نفس برای عبور از مرحله وهم و خیال به مرحله عقل می‌باشد. حرکت آن‌ها به سوی ایوان طلایی، تمثیلی از «حرکت قوای نفسانی به

سوی مبدأ عقلانی» است. در نظام ابن سینا، قوه متخیله پس از پالایش از تعلقات حسی، به اتصال با عقل فعال میل می‌کند. پسران فریدون این میل و این حرکت را بازنمایی می‌کنند. نقش جندل (تصویر ۳-۴) در پایین و مرکز ترکیب‌بندی، نماینده «قوه مفکره» یا «خیال معقول» است. او واسطه است: از یک سو با عالم حس (شاه یمن، دختران و مجلس) در ارتباط است و از سوی دیگر، پیام عقل (فریدون) را حمل می‌کند. جایگاه او در پایین، نه به معنای فروتری، بلکه به معنای «نخستین مرتبه ادراک عقلی» و «نقش میانجی‌گری» است. از او به بالا، سیر صعودی معنا آغاز می‌شود: از جندل (خیال معقول) به دختران (قوای نفس) و در نهایت به ایوان طلایی (عقل فعال). جندل همان قوه‌ای است که صور ذهنی حاصل از تخیل را نظم می‌بخشد و میان قوه واهمه و عقل فعال وساطت می‌کند. حضور او در پیشاپیش گروه (در برخی خوانش‌ها) یا در مرکز پایین (در این نگاره)، بیانگر هدایت عقلانی تخیل است.

در این نگاره، قوه متخیله پلی است میان حس و عقل: از مجلس زمینی به شهود ملکوتی. کوشک طلایی، پرتوی از نور عقل فعال را تداعی می‌کند. رنگ‌های نمادین دختران، نحوه چیدمان آن‌ها و آرامش چهره‌ها، همگی بازتابی از نظم قوا و سیطره عقل بر شهوت و غضب است. جندل به مثابه میانجی، در نقش قوه متخیله ظاهر می‌شود: واسطه عالم حس (پیک، مجلس، خواستگاری) و عالم معنا (تقدیر، تدبیر و هماهنگی قوای نفس). از این رو، نگاره نه تصویری از یک آیین زمینی، بلکه بازتاب سفری روحانی است: حرکتی از کثرت به وحدت، از جسم به جان و از خیال به عقل؛ همان سیر کمالی که فیلسوفان مشاء و اشراق برای قوه متخیله ترسیم کرده‌اند.

جدول ۳: تحلیل بصری عناصر در نگاره رفتن جندل به خواستگاری دختران شاه یمن برای پسران فریدون، شاهنامه شاه اسماعیل دوم

ترکیب‌بندی	رنگ‌ها و تنالیت‌ها نمادین	جایگاه پسران فریدون	نقش جندل
			
تصویر ۱-۳	تصویر ۲-۳	تصویر ۳-۳	تصویر ۴-۳

۴. نگاره گذر سیاوش از آتش

سیاوش که از سوی سودابه، همسر کیکاووس، با نیتی سوء متهم شده بود، برای اثبات بی‌گناهی خویش، تن به آزمون آتش می‌دهد. او سوار بر اسب سیاه، از میان شعله‌ها می‌گذرد و بی‌آسیب بیرون می‌آید. این روایت در فرهنگ ایرانی-اسلامی به تمثیلی از تطهیر نفس، راستی و ایمان بدل شده است. نگارگر این لحظه را نه به عنوان یک رویداد صرفاً فیزیکی، بلکه به مثابه آیین‌واره‌ای از تعالی نفس و ظهور حقیقت عقلانی به تصویر کشیده است. در مرکز نگاره (تصویر ۴)، سیاوش سوار بر اسب تیره، با جامه‌ای روشن، از میان شعله‌هایی که خطوطی نرم و طلایی‌رنگ دارند، عبور می‌کند. در بالای تصویر، تماشاگرانی با چهره‌های آرام بر فراز صخره‌ای ایستاده‌اند و واقعه را نظاره می‌کنند. کوه‌های موج‌دار، آسمان لاجوردی و قصرهایی در دوردست، فضایی بی‌زمان و نامکان را پدید آورده‌اند. آنچه این نگاره را از تصویری صرفاً روایی فراتر می‌برد، نحوه بازنمایی آتش است. شعله‌ها نه با خشونت و تندی طبیعت آتش، بلکه با خطوطی نرم، منحنی و تقریباً رقصان ترسیم شده‌اند. این آتش نهی‌سوزاند؛ می‌درخشد. این تغییر ماهیت، سرخی از فعالیت قوه متخیله در نزد نگارگر است؛ او از محسوسات (آتش سوزنده) آغاز کرده، اما در آن تصرف نموده و به مرتبه‌ای از تجرید و معنا رسانده است. بر مبنای نظام فکری ابن سینا، قوه متخیله می‌تواند در محدوده محسوسات به دخل و تصرف بپردازد و یا در گامی فراتر، با اتصال به عقل فعال و دریافت صور معقول توفیق یابد.



تصویر ۴: نگاره گنر سیاوش از آتش، شاهنامه شاه اسماعیل دوم (Hosseini Rad, 2022, p. 9)

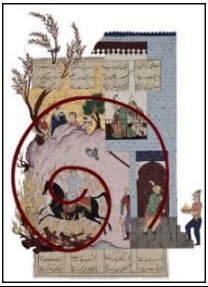
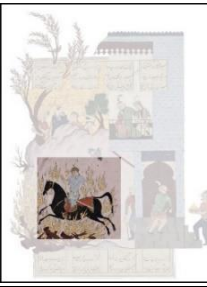
تخیل معقول و بازتاب آن در نگاره گنر سیاوش از آتش

ماجرای عبور سیاوش از آتش نه صرفاً یک حکایت کهن، بلکه روایتی زنده از امکان تعالی نفس و غلبه حقیقت بر تهمت بوده است. او نخست با قوای حسی و خیالی خود، لایه‌های ظاهری واقعه را دریافت کرده است: سوارکاری دلیر، آتشی عظیم و نظاره‌گرانی حیرت‌زده، اما آنچه او را از یک راوی صرف به مفسری بصری ارتقاء داده، توانایی عبور از این لایه‌ها و رسیدن به حقیقت باطنی داستان است. این عبور، در فلسفه ابن‌سینا، جز با استمداد از عقل فعال و مستفیض شدن قوه متخیله میسر نمی‌شود. از منظر شیخ‌الرئیس، نفس ناطقه می‌تواند از حیثی که خودش است به ادراک پردازد، نه فقط از حیثی که محفوف به ماده و لواحق آن است. در این نگاره، هنرمند همین رویارویی با حقیقت را به تصویر کشیده است. او آتش را از ماهیت سوزنده طبیعی‌اش جدا کرده و به صورتی نرم، طلایی و تقریباً روحانی بدل ساخته است. این دگردیسی، بازتاب همان تجرید صورت از ماده و لواحق آن می‌باشد که ابن‌سینا از آن به عنوان شرط ادراک تخیلی یاد می‌کند. آتش در این نگاره، عوارض طبیعی خود (سوزندگی، دود، صدای ترق‌ترق) را از دست داده و به نمادی از تطهیر و نور تبدیل شده است. ترکیب‌بندی نگاره (تصویر ۴-۱)، ساختاری صعودی دارد. از پایین که زمین و ماده است، به میانه که سیاوش و آتش قرار دارند و به بالا که تماشاگران و قصرها واقع شده‌اند، چشم مخاطب در مسیری عمودی حرکت می‌کند. این سیر عمودی، تمثیلی از «قوس صعودی» ادراک عقلی است: از حس (زمین) به خیال (آتش و سیاوش) و از آنجا به عقل (تماشاگران و قصرها). در فلسفه ابن‌سینا، این مسیر جز با اتصال به عقل فعال طی نمی‌شود.

سیاوش در مرکز تصویر (تصویر ۴-۲)، سوار بر اسبی تیره، با جامه‌ای روشن و چهره‌ای آرام، تجسم نفس ناطقه‌ای است که از تاریکی (اسب سیاه) به سوی روشنایی (جامه سفید و شعله‌های طلایی) در حرکت است. اسب سیاه نماد قوای شهوانی و طبیعت حیوانی نفس است، اما سیاوش افسار او را در دست دارد و بر او مسلط می‌باشد. این تسلط، نه با زور و خشونت، بلکه با آرامش و وقار در چهره‌اش نمایان شده است. در اندیشه ابن‌سینا، تسلط عقل بر قوای شهویه و غضبیه، شرط رسیدن به سعادت و کمال است. نگارگر این مطلب را نه در قالب یک گزاره فلسفی، بلکه در قالب یک چهره و یک ژست بازنمایی کرده است. شعله‌های آتش، برخلاف انتظار، نه از پایین به بالا، بلکه گویی از درون و پیرامون سیاوش می‌رویند. خطوط نرم و طلایی آن‌ها، فضایی از نور و حرکت را پدید آورده است که نه تهدید، بلکه بشارت‌دهنده است. این همان لحظه‌ای است که «نور عقل فعال بر صورت‌ها تابد که در قوت متخیله است و این صورت‌ها معقول شود به فعل» (Ibn Sina, 2004b, p.p. 66-67). آتش در اینجا نه عنصر طبیعی، بلکه تجسم نور عقل فعال است که نفس سیاوش را فرا می‌گیرد و از او موجودی معقول می‌سازد. در بالای نگاره، تماشاگرانی بر فراز صخره‌ای ایستاده‌اند و صحنه را نظاره می‌کنند (تصویر ۳-۴). چهره‌های آن‌ها آرام و بی‌واکنش است؛ نه حیرتی در آن‌ها دیده می‌شود و نه ترسی. این تماشاگران، قوای درونی نفس‌اند که سیر تطهیر را از دور مشاهده می‌کنند، اما در آن نقشی ندارند. آن‌ها بازتاب همان «لشکریان بر فراز کوه» در نگاره رستم و سهراب هستند: ناظرانی که قدرت مداخله ندارند و فقط شاهد عبور نفس از آزمون هستند.

در پایان، باید گفت نگارگر این صحنه با تکیه بر تخیل معقول، آتش را از یک عنصر طبیعی و ترسناک به نمادی از تطهیر، نور و اتصال به عقل فعال تبدیل کرده است. او با حذف عوارض مادی آتش (تجرید از ماده)، نرم و طلایی کردن شعله‌ها (رنگ‌های برزخی)، جای دادن سیاوش در مرکز ساختاری صعودی (اشراق و اتصال به عقل فعال) و آرام نشان دادن چهره‌اش در دل آزمایش (خلع معنا از ماده و بازنمایی سیرت)، حقیقت باطنی داستان را آشکار ساخته است. در این نگاره، قوه متخیله همچون پلی عمل کرده که مخاطب را از سطح یک رویداد تاریخی به مرتبه‌ای از تأمل در باب تطهیر نفس و غلبه حقیقت بر تهمت هدایت می‌کند. از این رو، گذر سیاوش از آتش، نه یک معجزه فیزیکی، بلکه تجلی تخیل معقول است.

جدول ۴: تحلیل بصری عناصر در نگاره گذر سیاوش از آتش، شاهنامه شاه اسماعیل دوم

ترکیب بندی	جایگاه سیاوش و آتش	چهره های نظاره گر بر فراز صخره
		
تصویر ۱-۴	تصویر ۲-۴	تصویر ۳-۴

۵. نگاره دیدار سام از زال در لانه سیمرغ

از بنیادین ترین و نمادین ترین داستان های شاهنامه، ماجرای زال و سیمرغ است. زال که به دلیل سپیدی مو از هنگام تولد، از چشم پدر (سام) می افتد و در کوه البرز رها می شود، توسط سیمرغ پرورش می یابد. سال ها بعد، سام که از کرده خود پشیمان شده، به جست و جوی فرزند می پردازد و در آشیانه سیمرغ با او دیدار می کند. این دیدار در فرهنگ ایرانی، اسلامی، تمثیلی از بازگشت انسان به اصل خویش است. نگارگر این لحظه را نه به عنوان یک دیدار صرف پدر و پسر، بلکه به مثابه عبور از عالم حس به عالم معنا و شهود حقیقت به تصویر کشیده است (تصویر ۵). در بالای نگاره، سیمرغ با بال هایی گشوده بر فراز صخره های البرز آشیان دارد. زال در آغوش سیمرغ، با چهره ای سپید و آرام و سام در پایین کوه، با چهره ای آمیخته با حیرت و خشوع، همراه با نظامیان و اسب ها جای گرفته اند. کوه البرز با صخره هایی موج دار و رنگ های ارغوانی و آبی، نه به مثابه کوهی طبیعی، بلکه به عنوان فضایی میان مرزی میان زمین و آسمان تصویر شده است. آنچه این نگاره را از بازنمایی صرف یک دیدار روایی فراتر می برد، ساختار سه لایه آن می باشد. نگارگر صحنه را در سه سطح عمودی سازمان داده است: پایین (سام و همراهان)، میانه (کوه البرز و صخره های موج دار) و بالا (سیمرغ و زال). این سه سطح، بی آنکه با پرسپکتیو خطی به یکدیگر متصل شوند، در کنار هم معنایی جدید پدید آورده اند. این تفاوت، حاکی از فعالیت قوه متخیله در نزد نگارگر است. بر مبنای نظام فکری ابن سینا، قوه متخیله می تواند در محدوده محسوسات به دخل و تصرف بپردازد و یا در گامی فراتر، با اتصال به عقل فعال و دریافت صور معقول توفیق یابد.



تصویر ۵: نگاره دیدار سام از زال در لانه سیمرغ، شاهنامه شاه اسماعیل دوم (Hosseini Rad, 2022, p. 11)

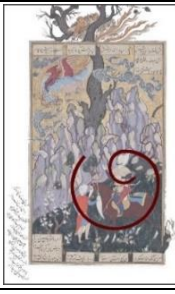
تخیل معقول و بازتاب آن در نگاره دیدار سام از زال در لانه سیمرغ

نگارگر زمانی که به روایت دیدار سام و زال برمی خورد، با لایه هایی از معنا مواجه می شود: در ظاهر، داستان پدری پشیمان و فرزند رها شده، اما در باطن، حکایتی است از جدایی نفس از مبدأ خویش و بازگشت دوباره به آن. او نخست با قوای حسی و خیالی خود، ظاهر ماجرا را درمی یابد: مردی جنگجو در پای کوه، پرندای عظیم در فراز و جوانی سپیدمو در آغوش وی، اما آنچه او را از یک تصویرگر صرف به مفسری بصری ارتقاء می دهد، توانایی بازنمایی همان لایه باطنی است. این توانایی، در فلسفه ابن سینا، حاصل استفاضه از عقل فعال و رسیدن قوه متخیله به مرتبه «تخیل معقول» است. از منظر شیخ الرئیس، «نفس ناطقه با ادراک صور جزئی حاصل شده در قوه متخیله برای قبول صور کلی آماده می شود و استعداد انطباع و دریافت صور معقول را از عقل فعال به دست می آورد (Amoli, 1989, p. 367). نگارگر این نگاره نیز چنین کرده است: او از صور جزئی (سام، زال، سیمرغ، کوه) آغاز کرده، اما با تصرف در آن ها، به

صورتی کلی و معقول دست یافته است. سیمرغ در اینجا نه یک پرنده، بلکه «صورت مثالی عقل فعال» است؛ زال نه یک کودک رها شده، بلکه «نفس مجرد و مستعد برای دریافت حکمت» است و سام نه یک پدر پشیمان، بلکه «نفس ناطقه در مرحله ادراک جزئی» است که در جستجوی حقیقت خویش برآمده است. ساختار سه لایه و ترکیب بندی نگاره (تصویر ۱-۵)، دقیقاً متناظر با مراتب سه گانه ادراک در حکمت سینوی است. پایین ترین سطح، جایی که سام و همراهان و اسبها قرار دارند، عالم حس است. در این سطح، سام با چهره ای آمیخته با حیرت و خشوع و رنگهایی طبیعی (خاکی، قهوه ای، سبز تیره)، در بند محسوسات و جزئیات مادی باقی مانده است. حذف سایه ها در این سطح نیز، نشان از آغاز فرایند تجرید دارد. سطح میانی، کوه البرز با صخره های موج دار و رنگهای ارغوانی و آبی، عالم خیال و مثال می باشد. این کوه نه کوهی طبیعی است (به دلیل رنگهای غیر واقعی)، نه کاملاً انتزاعی (به دلیل داشتن فرم کوه). این «میان بودن»، همان ویژگی برزخی قوه متخیله است. کوه البرز در این نگاره، مرز و در عین حال پل میان عالم حس و عالم عقل است. صخره های موج دار، مانع از سقوط نگاه به پایین و در عین حال هدایت کننده آن به بالا هستند.

سطح بالایی، جایی که سیمرغ با بالهایی گشوده و هاله ای از نور، زال را در آغوش گرفته است (تصویر ۲-۵)، عالم عقل و اتصال به عقل فعال است. سیمرغ در این نگاره، سطح بالایی - جایی که سیمرغ با بالهایی گشوده و هاله ای از نور، زال را در آغوش گرفته است - عالم عقل و اتصال به عقل فعال است. سیمرغ در این نگاره، نه پرنده، که تجسم «واهب الصور» است؛ همان عقل فعالی که در نظام ابن سینا، گشوده سیمرغ، نماد افاضه معنا و گستردگی فیض اوست. رنگ طلایی و طیف های درخشان پیرامون او، تجلی همان نوری است که عقل فعال بر نفوس مستعد می تاباند. زال با چهره ای سپید و موهای سفید، در آغوش سیمرغ، نماد نفسی است که از تعلقات مادی رها شده و به مقام قرب و اتصال نائل آمده است. سپیدی موی او، نشانه پاکی، فرزانی و آمادگی برای دریافت حکمت است. سام در پایین نگاره (تصویر ۲-۵)، با چهره ای که به سوی بالا خیره شده، نماد نفس سالکی می باشد که هنوز در مرحله طلب و جستجو است، اما جهت نگاه او به بالا، نشان از امید به وصال دارد. در این نگاره، قوه متخیله در عالی ترین شکل خود بروز یافته است. هنرمند با تکیه بر تخیل معقول، نه تنها صور محسوس را به معانی معقول تبدیل کرده، بلکه ساختاری سه لایه پدید آورده که مخاطب را در مسیری صعودی از حس (سام) به خیال (کوه البرز) و از آنجا به عقل (سیمرغ و زال) هدایت می کند. این سیر، همان «قوس صعودی» ادراک عقلی است که در حکمت سینوی، جز با استمداد از عقل فعال و مستفیض شدن قوه متخیله میسر نمی شود. بدین سان، نگاره نه تصویری از یک دیدار تاریخی، بلکه بازتاب سفری روحانی است: نزول نفس از مبدأ، افتراق از اصل، طلب، صعود و نهایتاً شهود حقیقت در پناه عقل فعال.

جدول ۵: تحلیل بصری عناصر در نگاره دیدار سام از زال در لانه سیمرغ، شاهنامه شاه اسماعیل دوم

ترکیب بندی	جایگاه سیمرغ و زال	جایگاه سام
		
تصویر ۱-۵	تصویر ۲-۵	تصویر ۳-۵

جدول ۶: نتایج بررسی پنج نگاره از شاهنامه شاه اسماعیل بر اساس قوه متخیله

نگاره	شکار سیاوش	نبرد رستم و سپهراب	خواستگاری جندل	گنر سیاوش از آتش	دیدار زال از زال
بازتاب مفاهیم خیال	تقابل خیر و شر تقدیر محتوم ناتوانی عقل در برابر مشیت الهی	جدال عقل و غریزه در نفس واحد تراژدی جهل و تقدیر	تعاقد سه قوه نفس (شهو، غضبیه و عاقله) سیطره عقل بر شهوت و غضب	تطهیر نفس عبور از خیال منفعل به خیال فعال غلبه نور بر ظلمت	بازگشت انسان به اصل خویش؛ سیر صعودی نفس از حس به عقل
نمود عینی قوه متخیله	ترکیب بندی مورب صعودی حذف سایه آرامش سیاوش در برابر خشونت افراسیاب	تقابل رستم و سپهراب لشکریان نظاره گر	ایوان طلایی (عقل فعال) سه رنگ سبز، ارغوانی، آبی (سه قوه)	شعله های طلایی نرم (نور عقل فعال) ساختار صعودی چهره آرام سیاوش	ساختار سه لایه: سام (حس) کوه (خیال) و سیمرغ و زال (عقل) سپیدی موی زال نشانه پاکی

		جندل — (معقول)	(خیال)		
--	--	----------------------	--------	--	--

به‌طور خلاصه، در پنج نگاره بررسی شده از شاهنامه شاه اسماعیل در جدول فوق، قوه متخیله به‌عنوان نیروی واسط میان حس و عقل ظاهر شده است. در نگاره سیاهوش در برابر /فرسیاب، این قوه تقدیر محتوم را پیش از وقوع بازنمایی کرده و ناتوانی عقل را در برابر مشیت الهی به تصویر کشیده است. در نگاره نبرد رستم و سهراب، تقابل رنگ آبی و سرخ، بیانگر جدال درونی عقل و غریزه در نفس انسان است. در نگاره جندل، ایوان طلایی نماد عقل فعال، سه رنگ سبز، ارغوانی و آبی نماد قوای سه‌گانه نفس (شهویه، غضبیه و عاقله) و جندل خود نماد خیال معقول است که تعادل قوا را ممکن می‌سازد. در نگاره گذر سیاهوش از آتش، شعله‌های نرم و طلایی، آتش مادی را به نور معقول تبدیل کرده و عبور از خیال منفعل به خیال فعال را نشان می‌دهد. در نگاره دیدار سام از زال، ساختار سه‌لایه (سام در پایین، کوه در میانه و سیمرغ و زال در بالا) سیر صعودی نفس از عالم حس به عالم عقل را تجسم بخشیده است. بنابراین، در تمامی این نگاره‌ها، قوه متخیله با استفاده از مؤلفه‌هایی چون تجرید از ماده (حذف سایه و پرسپکتیو)، رنگ‌های برزخی (ارغوانی، بنفش، طلایی) و بازنمایی سیرت در قالب صورت، حقیقت باطنی داستان‌های حماسی را به زبانی فلسفی و عرفانی ترجمه نموده است.

نتیجه‌گیری

قالی سعدی، از گونه‌های لچک و ترنج است که به‌دلیل ساختار ویژه آن و استفاده از ترنج ۱۶ یا ۳۲ کله و تقسیمات شعاعی خود، حائز اهمیت است. بررسی شش نمونه قالی سعدی نشان داد که رنگ‌بندی این آثار، علی‌رغم تفاوت‌های موجود در نقشه و طراحی، از الگوی نسبتاً مشابهی پیروی می‌کند. در تمامی نمونه‌ها، رنگ قرمز لاک‌ی به‌عنوان زمینه اصلی نقش محوری دارد؛ رنگی که از گذشته در فرش بافی بیرجند جایگاه ویژه‌ای داشته و نه تنها سبب انسجام کلی طرح می‌شود، بلکه هویت بصری خاصی به این فرش‌ها می‌بخشد. در کنار آن، استفاده از رنگ‌های سرمه‌ای، لاجوردی، فیروزه‌ای، کرم، مشکی و سبز تیره و البته نارنجی و گل‌بهی به‌صورت مکرر مشاهده گردید. این همگونی در رنگ‌ها را می‌توان نتیجه هم‌نشینی صحیح رنگ بر مبنای سنت رنگ‌پردازی بیرجند دانست که پس از دهه‌ها تثبیت شده و به عنوان الگوی مشخص درآمده است. اگرچه از منظر رنگ‌بندی، همگرایی و شباهت محسوس میان نمونه‌ها وجود داشت، اما در سطح طراحی نقشه و آرایش نقش مایه‌ها، تفاوت‌های چشمگیری ملاحظه می‌شود. برخی از فرش‌ها، ترنجی بزرگ و پر جزئیات در مرکز داشتند، در حالی که نمونه‌های دیگر با ترنج ساده‌تر و حاشیه‌های غنی‌تر طراحی شده بودند. تنوع در نحوه تکرار گل‌ها، نحوه پرشدگی زمینه و شکل‌بندی لچک‌ها نشان می‌دهد که بافندگان در عین پایبندی به سنت رنگی، در حوزه طراحی نقشه از آزادی عمل بیشتری برخوردار بوده‌اند و همین امر سبب شده است که هر فرش، ضمن حفظ هویت مشترک قالی سعدی، شخصیت بصری ویژه‌ای خود را پیدا کند. اگرچه معیار رنگ‌پردازی در فرش با هنرهای تجسمی، متفاوت است، اما می‌توان کنتراست‌های نظریه ایتن را در فرش جستجو و دنبال کرد، به این شرح که از دیدگاه نظریه رنگ ایتن، تقریباً تمام کنتراست‌های هفت‌گانه در این فرش‌ها مشاهده شد، اما بیشترین تأثیر را می‌توان به کنتراست روشن-تیره (نقش کرم یا نخودی در برابر سرمه‌ای)، کنتراست سرد-گرم (تقابل قرمزهای لاک‌ی با آبی‌ها و فیروزه‌ای‌ها) و کنتراست وسعت (غلبه سطحی رنگ قرمز زمینه بر سایر رنگ‌ها) نسبت داد. این تکرار در به‌کارگیری کنتراست‌ها نشان می‌دهد که سنت رنگی فرش‌های بیرجند به دنبال ایجاد بیشترین جلوه بصری با کمترین تغییر در ترکیب رنگ‌هاست. در مجموع می‌توان گفت که قالی‌های سعدی بیرجند با وجود شباهت‌های بنیادین در رنگ‌بندی، به دلیل تنوع نقشه و نحوه آرایش نقش مایه‌ها، توانسته‌اند تعادلی میان ثبات سنتی و خلاقیت طراحی برقرار کنند. این ویژگی نه تنها به اصالت و هویت مشترک این فرش‌ها کمک نموده، بلکه ظرفیت آن‌ها را برای پاسخ‌گویی به سلیقه‌های گوناگون در بازارهای داخلی و بین‌المللی نیز افزایش داده است. بنابراین، رنگ در این فرش‌ها نقش یکپارچه‌ساز و هویت‌بخش دارد، در حالی که طراحی نقشه‌ها عامل تمایز و تنوع محسوب می‌شود.

Reference

- Amoli, S. H. (1989). *Jami al-Asrar wa Manba al-Anwar (The Compendium of Mysteries and the Source of Lights)*. Vol. 2. Ministry of Culture and Higher Education, Scientific and Cultural Publications.
- Aristotle, A. (1990). *On the soul* (A. M. Davoudi, Trans.). Hekmat Publications.
- Asadollahi, M., & Panjebashi, E. (2025). Analyzing the influence of Shiite Sufism in the semantic and structural reading of the passage of Siavash from fire from the Shahnameh of Shah Ismail II in Qazvin School. *Journal of Codicology and Manuscript Research*, 4(2), 175–214. (In Persian with English abstract). <https://doi.org/10.22034/crtc.2024.446558.1140>
- Azhand, Y. (2015). *Tabriz and Qazvin-Mashhad painting school*. Farhangestan-e Honar.
- Beheshti, A. (2007). *Tajrid: Commentary on the seventh pattern (Namat) of al-Isharat wa al-Tanbihat*. (2nd ed.). Bustan-e Ketab Publications.
- Bolkhari Ghehi, H. (2008). Ave Sina's View and Samuel Taylor Coleridge's Opinion about Fancy and Imagination Differences (A Comparative Study). *Journal of Religious Thought*, 8(27), 23–27. (In Persian with English abstract) <https://doi.org/10.22099/jrt.2013.1276>
- Corbin, H. (2016). *History of Islamic Philosophy*. (J. Tabatabaei, Trans.). (2nd ed.). Minooye Kherad.
- Dibaji, S. M. A. (2006). Ibn Sina's innovations in (philosophical) psychology. *Journal of Philosophical Theological Research*, 8(1), 53–89. (In Persian with English abstract). <https://doi.org/10.22091/pfk.2006.276>
- Hashemnezhad, H. (2017). Philosophical foundations of art in the works of Avicenna. *Javidan-e Kherad (Perennial Wisdom)*, 14(32), 259–278. (In Persian with English abstract). <https://doi.org/10.22034/iw.2018.59788>
- Hosseini Rad, A. (2022). *Shahnamehs: The Shahnameh of Shah Ismaeil*. Tehran: Zarrin va Simin Publications.
- Ibn Sina, H. ibn A. (2004a). *Daneshnameh-ye Alaei: Selected natural sciences* (S. M. Meshkat, Intro., annot., & critical ed.). Anjoman-e Asar va Mafakher-e Farhangi.
- Ibn Sina, H. ibn A. (2004b). *Treatise on the soul (Risalat fi al-nafs)* (M. Amid, Ed.). Anjoman-e Asar va Mafakher-e Farhangi.
- Kooshki, A., Rahimpoor, F., & Shanazari, J. (2019). Avicenna and Mulla Sadra on the interaction of creative faculty with other perceptual faculties. *Hekmat-e Sinavi (Avicennian Philosophy)*, 23(62), 111–129. (In Persian with English abstract). <https://doi.org/10.30497/ap.2019.75334>
- Malekshahi, H. (2011). *Translation and commentary on Ibn Sina's al-Isharat wa al-Tanbihat* (7th ed.). Soroush Publications.
- Monshi Qomi, S. S. al-D. (1980). *Golestan-e honar*. Academy of Arts.
- Nasir al-Din al-Tusi, M. ibn M. (2004). *Sharh al-Isharat wa al-Tanbihat* [Commentary on al-Isharat wa al-Tanbihat] (A. Hasanzadeh Amoli, Ed., Vols. 1–2). Bustan-e Ketab Publications.
- Nasr, Seyyed. Hossein. (1994). The world of imagination and the concept of space in Persian miniature. *Honar (Art)*, 26(5), 79–86. (In Persian). <https://sid.ir/paper/456110/fa>
- Rabiei, H. (2014). *The approach of Muslim Peripatetic philosophers to Islamic art*. In *Essays on the nature of Islamic art*. Matn Institute for Compilation, Translation, and Publication of Artistic Works.
- Rabiei, Hadi., & Ghaffari, Mitra. (2018a). Contemplation on the Position of Painting in Avicennian Philosophy. *Kimia-ye Honar (Alchemy of Art)*, 7(28), 79–91. (In Persian with English abstract) <http://kimiahonar.ir/article-1-1386-fa.html>
- Rabiei, Hadi., & Ghaffari, Mitra. (2018b). Avicenna's Views on "Mohakat" in Painting. *Hekmat-e Mo'aser (Contemporary Wisdom)*, 1(26), 179–195. (In Persian with English abstract) <https://doi.org/10.30465/cw.2018.3273>
- Sadeghi, A. (2013). *Intellect and being from the perspective of Ibn Arabi* (M. R. Vasfi & M. Ansari, Trans.). Jami Publications.
- Seyed Yazdi, Z., & Bajlan, J. (2017). Shah Ismail Safavi and the Safavid "Shahnameh." *Journal of Iranian Studies*, 15(30), 101–116. (In Persian with English abstract) <https://doi.org/10.22103/jis.2017.1593>
- Taheri Qomi, S. M. (2020). On the investigation of the relationship between imagination and wonder painting in Iranian-Islamic painting. *Paykareh*, 9(21), 37–52. (In Persian with English abstract) <https://doi.org/10.22055/pyk.2020.16546>